

ФУНКЦИЯ ОРГАНА В ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

FUNCTION OF THE ORGAN IN CHRISTIAN WORSHIP

БОГОСЛАВЦЕВА ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА
BOGOSLAVTSEVA EKATERINA YURYEVNA

преподаватель музыки ГБОУ СОШ № 1551 (Москва)
teacher of music of GBOU General school № 1551 (Moscow)

Ключевые слова: орган в Божественной Литургии Церкви, Конституция «О священной музыке», II Ватиканский собор, Токката на Вознесение, участие верующих в богослужении, инструментальная музыка в Литургии.

Keywords: organ in the divine Liturgy of the Church, Constitution "On sacred music", II Vatican Council, Toccata for Ascension, participation of the faithful in the divine service, instrumental music in the Liturgy.

Аннотация. Орган появился в эпоху античности в качестве сугубо светского инструмента и оставался таковым в обеих частях Римской империи до времен Пипина Короткого и Людвига Благочестивого. Однажды проникнув под церковные своды, незатухающий звук этого инструмента стал постепенно почти неотъемлемой частью богослужения Церкви — Божественной Литургии — своего рода звуковым символом неизменности Христа и вечной жизни. Однако, роль его не была неизменной. Статья посвящена обзорному рассмотрению вопросов о том, в чем состояли изменения роли органа в богослужении, какими церковно-правовыми нормами регулируется статус органа и органной музыки и как это отразилось на творчестве некоторых композиторов прошлого, каков статус литургической органной музыки в наши дни.

Annotation. The organ appeared in antiquity as a purely secular instrument and remained so in both parts of the Roman Empire until the time of Pepin the Short and Ludwig the Pious. Once penetrated into the Church vaults, the undimmed sound of this instrument gradually became almost an integral part of the Church's service — the divine Liturgy — a kind of sound symbol of the immutability of Christ and eternal life. However, its role has not been the same. The article is devoted to an overview of the changes in the role of the organ in worship, what Church legal norms regulate the status of the organ and organ music, how this affected the work of some composers of the past, and what is the status of liturgical organ music today.

На протяжении почти тринадцати веков орган — «король инструментов» — стал почти неотъемлемой частью Божественной Литургии Единой Вселенской и Апостольской Церкви, веру в которую исповедуют все христиане по всему миру, произнося за Литургией Никео-Константинопольский Символ веры¹. Начав свою карьеру весьма скромно и будучи встречен священноначалием более чем прохладно — ведь орган на тот момент был сугубо «светским», более того — «языческим» инструментом, игра на нем в эпоху ранней Церкви сопровождала сугубо языческие «мероприятия» — вроде казней христианских мучеников или массовых гладиаторских поединков — орган постепенно «реабилитировался»,

став почти неотъемлемым «членом» практически любой церковной общины по всему миру — от Мадрида до Пекина, от Гренландии до Антарктиды, не говоря уже о «Новом свете». Поэтому неудивительно, что на протяжении последних 600 лет найдется очень немного хоть скольких-нибудь значимых для человечества композиторов, ничего не написавших для органа. Жанровое и тематическое разнообразие этих произведений поистине огромно. Неудивительно поэтому, что и вариативность названий произведений для «короля инструментов» весьма широка. Токкаты, прелюдии, фуги, хоральные прелюдии, партиты — и т. д. Совершенно очевидно, что название произведения всегда «исторично», (то есть находится в контексте эпохи своего создания или соответствует основным формообразующим признакам),

¹ Credo ... in unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

если речь идет о стилизации. Понятно, что и «утилитарное назначение» произведения может наложить свой отпечаток на название. Автору этой заметки по долгу службы периодически приходилось слышать от некоторых музыкантов-исполнителей, позиционирующих себя еще и как музыковедов, хуже того — отягощенных степенью кандидата искусствоведения — что *Toccata per l'elevazione* — это токката на праздник Вознесения. Все попытки объяснить коллеге, что *elevatio* не имеет никакого отношения к Вознесению Господа нашего Иисуса Христа, не увенчались успехом. Сославшись на авторитет «одного знакомого лютеранского пастора», моя собеседница осталась при своем мнении. Другая коллега собралась в рождественское время исполнять в церковном концерте хоральную прелюдию *Jesu teine Freude*, хотя хорал изначально предназначен для погребения и в лучшем случае попадает в рубрику «вера и утешение». Оставив в стороне вопрос об образовательном уровне этого пастора и очевидной для всякого зрячего человека несхожести со всем уж иностранных терминов *elevatio* и *ascensio*, осознаем тот факт, что невоцерковленные люди, оказавшиеся волею случая органистами, сталкиваются с большим количеством именно изначально «утилитарной», т. е. (пара-) литургической музыки высочайшего художественного уровня и удивительной философской глубины, осмысленное исполнение или компетентное восприятие которой без неких базовых знаний в области литургики представляется весьма затруднительным. В исправление этого досадного положения я и намереваюсь внести свой скромный вклад.

I

Как ни странно, искать в официальных церковных документах новейшего времени однозначного определения литургической функции органа — напрасный труд. Литургическая Конституция Второго Ватиканского Собора (04.12.1963) лишь упоминает духовой орган в качестве «традиционного музыкального инструмента в Церкви» и обосновывает его применение в богослужении задачей украшения богослужений¹. И

¹ В Церкви следует высоко ценить орган как традиционный музыкальный инструмент, звуки которого способны придать дивное величие церковным торжествам и стремительно вознести души к Богу и к небесам. Прочие же инструменты могут быть разрешены к использованию в богослужении по суждению и с согласия полномочной церковной территориальной власти согласно стт. 22, § 2, 37 и 40 — в той мере, в какой они подходят или могут подойти для использования в священнодействиях, отвечают достоинству храма и способствуют подлинному назиданию верных [1, SC 120].

если органистам из стран, где органная музыка — неотъемлемая часть Литургии, такая формулировка кажется недостаточной, то вспомним, что Собор является Вселенским². Такая необязательность использования органа в богослужении — мудрая открытость по отношению к будущему возможному развитию, предвидение небывалого доселе обновления литургической жизни в ходе все еще не завершившейся литургической реформы, начатой *Vaticanum II*³. Существенно проблематичнее была формулировка, содержащаяся в выпущенном св. Папой Пием X документе от 22.11.1903⁴: Ст. 15: «Собственно, музыкой Церкви является вокальная музыка, но органное сопровождение допустимо...». Ст. 16: «Литургическое пение должно неизменно господствовать над прочими видами музыки. Поэтому органу и другим инструментам позволительно лишь поддерживать его, но не вытеснять и не подавлять» [2, XI, 112]. Так была проигнорирована древняя альтернативная практика (обычай замены хорового или общинного пения одной или нескольких строк хорала сольной игрой на органе) исполнения частей Ординария и гимнов, как это отражено в *Saeremoniale Episcoporum* 1600 года, смысл которого к началу XX века перестал быть очевидным⁵ [3, с. 163–205]. О литургической функции органиста впервые речь заходит в «Первой инструкции о надлежащем проведении Конституции о Божественной Литургии» от 26.09.1964⁶ [1, с. 196], «Место размещения хора и органа должно быть выбрано так, чтобы органист и певчие однозначно воспринимались бы как часть народа Божия и вме-

² Поскольку в некоторых странах, особенно миссионерских, есть народы, обладающие собственными традициями музыкального искусства, играющими важную роль в их религиозной и социальной жизни, этой музыке следует оказывать должное признание и отводить подобающее место: как в воспитании религиозного чувства у этих народов, так и в преобразовании богослужения применительно к их характеру, согласно духу стт. 39 и 40 [1, SC 119].

³ Литургия состоит из части неизменной (ибо она установлена свыше) и из частей, подлежащих изменениям; последние в ходе времени могут и даже должны изменяться, если в них случайно закрадется то, что не вполне отвечает самой внутренней сущности Литургии, а также в том случае, если эти части перестали ей соответствовать [1, SC 21].

⁴ *Kirchenmusikalische Gesetzgebung* [2].

⁵ H. Musch, *Die Orgel in der Alternatim-Praxis*, *Musica Sacra* XCII, 1972, Nr. 6, S. 326 ff.; R. Walter, *Beziehungen zwischen süddeutscher und italienischer Orgelkunst vom Tridentinischen Konzil bis zum Ausgang des Barock*, in: *Acta Organologica* V, Berlin 1971, S. 163–205.

⁶ *Dokumente des Zweiten Vatikanischen Konzils*, S. 196 f (перевод автора).

сте с тем могли наилучшим образом исполнять свои функции (Inter oecumenici, ст. 97)¹ [5, с. 12]. И так, органист — часть общины. На Vaticanum II новое звучание приобретает понятие «община». Если до Собора участие общины выражалось, в первую очередь, в благоговейном слушании, то теперь подчеркивается роль верных, собравшихся под своим Главом — Христом. Литургия становится делом всего народа, деятельно и живо участвующего в ней. Этой идеей проникнута вся Конституция о Богослужении: «Матерь Церковь очень желает, чтобы все верующие привлекались к тому полному, сознательному и деятельному участию в Богослужении, которого требует сама природа Богослужения, на которое, в силу своего Крещения, христианский народ имеет право, будучи также обязан к нему»² [1, гл. I ст. II. 14]. Св. Папа Пий X ввел понятие *actuosa participatio fidelium* (деятельное участие верных) и с этого времени Литургия рассматривается уже не как дело рукоположенных в священнический сан, но всей собравшейся общины, в которой совершает свое особое литургическое служение и органист. Первой на постановления Собора откликнулась конференция епископов Германии и Швейцарии, выпустив уже в 1965 г. «Основные положения к чину св. Мессы, совершаемой общиной»³ и «Основные положения к чину св. Мессы» соответственно [6, с. 23–25], предусматривающие для органа две функции — сопровождение пения и сольное музицирование во время определенных литургических действий. В Инструкции *Musicam sacram* от 05.03.1967 эти задачи были сформулированы окончательно: «На петых или читаных Мессах можно использовать орган или какой-либо другой законно допущенный музыкальный инструмент, чтобы сопровождать пение группы певчих или народа. На этих инструментах можно играть и без пения в начале Мессы, перед тем как священник подходит к алтарю, во время Приношения даров и Причащения, а также в конце Мессы. Это же правило можно применять, при соответству-

ющей адаптации, и для других священнодействий»⁴ [7, MS 65].

II

Со времени принятия основных документов Собора обнаружилось, что выбранное им направление развития церковной музыки подвело итог существовавшему на протяжении веков паралитургическому жанру — существовавшим примерно с IX в. тропов к *Kyrie* (т.н. *Leisen*) и бытовавшим в рамках рождественских и пасхальных мистерий парафраз латинских гимнов и секвенций, к примеру, известная и ныне *In dulci iubilo* и *Quem Pas* (комбинация *Quem pastores laudavere* + *Nunc angelorum gloria* = *Dem die Hirten lobeten sehre*), к которым добавлялось приложение (tropus) или припев. В музыкальном отношении эти песнопения занимали промежуточное положение между грегорианским хоралом и народной песней (трезвучие в качестве мелодической основы, простота, диапазон не больше ноты), в том числе, иногда исследователи говорят о «духовной народной песне». (*Es kommt ein Schiff geladen*). Кроме того, возникло множество контрафактур, то есть перенесение народных песен в сферу духовной музыки, причем мелодия сохранялась, а текст перерабатывался или сочинялся новый. При этом, части древней латинской Литургии, сформировавшиеся в раннем средневековье, переводились на национальные языки частью дословно, частью в виде парафраз. На место некогда единственного вида музыки — грегорианского — все чаще заступают песенные или «свободные» формы, переработки секвенций и гимнов, предназначенные для общинного пения. В германоязычном ареале на протяжении веков сложилась богатейшая музыкально-поэтическая традиция, предполагающая то самое «деятельное участие верных» в Литургии. Во введенном с 1-го адвента 2013 новом песеннике для диоцез (епархии) германоязычного ареала наряду с этой традицией ясно прослеживается тенденция введения в обиход непесенных форм, предусматривающих наличие кантора или группы певцов и хора (общины) — в продолжение древней традиции респонсорального пения. Эта тенденция наиболее ярко выражается в псалмодии и Литаниях. Жанр накладывает на кантора (органиста) особую ответственность. Со времен появления

¹ [http://www.kathpedia.com/index.php?title=Inter_oecumenici_\(Wortlaut\)#Der_Platz_f.C3.BCr_Schola_und_Orgel](http://www.kathpedia.com/index.php?title=Inter_oecumenici_(Wortlaut)#Der_Platz_f.C3.BCr_Schola_und_Orgel).

² SC Cap. I Art. II. 14.

³ Задача органиста — предварять и сопровождать песнопения, принадлежащие народу, группе солистов или хору. Там, где это уместно (например, при входе духовенства, оказании, большом количестве причащающихся, выходе духовенства) орган может использоваться без пения. (Art. 45), цитата по А. Reichling, *Orgelspiel und Liturgie, Musik und Altar XIX*, 1967, с. 12 (перевод автора).

⁴ *Musicam sacram*. Наставление Совета по осуществлению Конституции о священной Литургии и Священной Конгрегации обрядов «О музыке в богослужении» от 05.03.1967 ст. 65, русский текст по <https://sib-catholic.ru/musicam-sacram-o-muzyike-v-bogosluzhenii>.

генерал-баса едва ли мыслимо одноголосное пение без органного вступления и сопровождения. В подавляющем большинстве мелодиям как древних песнопений, так и новых присуща функционально-гармоническая компонента. Изучив органные книги к диоцезальным песенникам можно решить, что на свете есть только один вид сопровождения — четырехголосный хорал с соотношением голосов 1:1. Для не очень опытного органиста это даже хорошо, в то время как более подготовленный коллега и знаток литургической импровизации получает для сопровождения общинного пения множество возможностей более свободного музицирования в рамках св. Мессы. *Cantus firmus* — будь то хорал или «свободная форма» — может быть акустически подчеркнут на отдельном мануале, кроме дисканта, он может быть в А, Т или В, побочные голоса могут при этом жить своей собственной ритмической жизнью. В этом случае сопровождение обретает определенную привлекательность и живость¹ [8, с. 364–379].

III

Движение литургического обновления с его концепцией *actuosa participatio* выстрелило дальше цели, когда в радости от новообретенного текста на родном языке привело, по сути, к монокультуре слова, к ужасающей перегруженности Литургии весьма сухими читаемыми текстами, грозящими задушить любую радость празднования. Старания, направленные на осуществление *actuosa participatio* общины привели к возникновению ошибочного представления о том, что доля музыки в Литургии ограничивается строфами хоралов, стихами псалмов, антифонами и аккламациями из ординария. Всякий наблюдающий за использованием органа может решить, что орган предназначен только для сопровождения или в лучшем случае — для коротеньких интонаций. Отмеченная печатью рационализма теология рассматривала человека не в единстве тела, души и духа, забыв, что в Литургии, кроме прочего, должно найтись место для личной встречи верующего с Творцом в медитации и тихой молитве². Теперь маятник

¹ Н. Musch. *Der Orgelbegleitsatz zum Kirchenlied*, Musica Sacra XCIII, 1973, Nr. 6, S. 364–379.

² Инструкция о священной музыке [7, Art. 15] указывает на различие между внутренним и внешним *actuosa participatio* и недвусмысленно требует, чтобы внутреннее участие доминировало: «Верные исполняют свое литургическое служение тем полным, сознательным и деятельным участием, которого требует от них природа самой Литургии и которое является для народа христианского — в силу Крещения — правом и обязанностью».

качнулся в обратном направлении. Снова стала желательной органная музыка в начале Литургии, на Офферторий, Причащение и выход. Ведь именно музыка, создает торжественность³, от которой Церковь отказывается только во время скорби и покаяния⁴. Литургическая актуальность музыки будет выявлена ниже при рассмотрении смысла и функций тех литургических песнопений, из которых она появилась и которые она заместила:

Introitus — песнопение на вход — изначально исполнялся на вход священнослужителей, причем, было предназначено только для хора. Народ мог участвовать в пении исполнением дошедших до наших дней *versus ad repetendum* (т. е. по существу — антифонов). *Introitus* должен был служить «введением» в литургический день. Входная сольная игра органа замещает изначально бытовавшее процессионное пение, когда прихожане собирались не в храме, а перед ним, двигаясь затем процессией, создавая атмосферу концентрации и приготовления к Литургии. Древняя традиция органной игры на вход подтверждается *Saeremoniale Episcoporum* 1600 года⁵. Фрескобальди предпосылает своим трем органным мессам в сборнике *Fiori musicali* (1635) по

а) Это участие должно быть **прежде всего внутренним**, в том смысле, что его посредством верные сообразуют свои мысли с тем, что произносят или слышат, и содействуют благодати свыше.

б) Однако участие должно быть **также внешним**, то есть выражающим внутреннее участие посредством **жестов и телодвижений, возгласий, ответов и пения**. Следует также назидать верных, чтобы они внутренне сообразовывались с тем, что поют служители или хор, дабы, слушая их, они возносили свои души к Богу. SC 14, 11, 30.

³ «Богослужбное действие принимает более возвышенную форму, когда Богослужение совершается торжественно с пением, предстоянием священнослужителей и при действительном участии народа» [1, SC 113]. Интересным образом торжественность и возвышенность ассоциируется здесь с пением, хотя в наши дни инструментальная музыка доминирует.

⁴ Игра на инструментах без пения не разрешается в периоды Адвента и Великого поста, в Священное Пасхальное Триденствие, а также на заупокойных часовых службах и Мессах [7, с. 66].

⁵ Органная игра уместна, когда епископ или намереваясь служить сам, либо собираясь присутствовать на торжественной Мессе, вступает в церковь, а также когда — после совершения Литургии — покидает ее. То же справедливо для входа и выхода Апостольского легата, кардинала, архиепископа или епископа, желающего почтить местного диоцезального епископа своим присутствием. Причем орган играет до тех пор, пока вышеназванные духовные лица не помолились и не приготовились к совершению Литургии или не вышли из здания [4, с. 164].

короткой токкате¹ [9]. В некоторых местностях органист начинал Мессу сразу с первой версии *Cyrie eleison*, как, например, Фасоло² [10] и французские композиторы XVII—XVIII вв.³ [11]. После Дируты на органе играли — как это и сегодня еще часто случается — с применением *Plenum*⁴ [12].

Offertorium или приготовление Даров — возложение приготовленных общиной даров на алтарь. При этом литургическом действии речь идет не о самой молитве оффертория, а о приготовлении к совершению Таинства Евхаристии. Песнопение на офферторий изначально сопровождало процессию верных, совершающих пожертвование. Юнгманн замечает: «Песнопение должно служить выражением радости сердца, с которой верные приносят свои дары»⁵ [13]. Самое позднее с XVII в. песнопение на офферторий охотно заменяли сольной игрой на органе, о чем свидетельствует *Ricercari dopo il Credo* у Фрескобальди⁶ [9], *Gravis modulatio pro offertorio* в 3-х органных мессах у Фасоло⁷ [10], да и дошедшие до нас в изобилии *Offertoires* французских композиторов XVII—XVIII веков⁸ [14]. Эти *Offertoires* стали наиболее длинными произведениями французской органной музыки того времени, настоящими жемчужинами, требовавшими особого подхода к регистровке, блестящего и в то же время мощного *Grands Jeux*.

Communio — самое древнее из всех песнопений, предусмотренных *Missale Romanum*⁹ [13]. С

¹ G. Frescobaldi. *Orgel- und Klavierwerke*, 5 Bde., hg. v. P. Pidoux, Kassel und Basel 1954, Bd. V, SS.4, 24, 48.

² G. B. Fasolo. *Annuaire*, изд. R. Walter, Heidelberg 1964, сс. 45, 54, 68.

³ Ср. органные мессы Резона, Куперена, Гриньи, Ле Бера, в *Archives des Mahres de l'Orgue*, изд. A. Guilmant, Paris und Mainz 1898—1914.

⁴ G. Diruta. *Transsilvano*, Venezia 1593 und 1609; Faks.-Neudruck, Bologna 1969, Seconda Parte, Libro Quarto, S. 22: «Nel principio delli divini Uffici l'Organista deve sonare tutto il ripieno dell'Organo e anco nel fine».

⁵ J. A. Jungmann. *Missarum Sollemnia*, 2 Bde., Freiburg 1952, Bd. II, S. 34 f.

⁶ Ср. органные мессы Резона, Куперена, Гриньи, Ле Бера, в *Archives des Mahres de l'Orgue*, изд. A. Guilmant, Paris und Mainz 1898—1914. С. 16, 34, 54.

⁷ G. Diruta. *Transsilvano*, Venezia 1593 und 1609; Faks.-Neudruck, Bologna 1969, Seconda Parte, Libro Quarto, S. 22: «Nel principio delli divini Uffici l'Organista deve sonare tutto il ripieno dell'Organo e anco nel fine». С. 50, 63, 74.

⁸ W. Apel. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel und Basel 1967, сс. 706, 713, 717, 719, 721, 723, 726.

⁹ Jungmann, a.a. O. S. 486 ff.

древнейших времен оно сопровождало причащение верных и приобрело благодаря этому характер праздничной музыки для Трапезы Господней. Самое позднее — с XVII века *communio* часто замещалось органным соло *sub communionem*. У того же Фрескобальди¹⁰ [9] эти произведения называются *canzone post il Comune*, у Фасоло¹¹ [10] — *Brevis modulatio post Agnus*. Юнгманн считает, что во Франции в альтернативной органной мессе XVII—XVIII веков исполнялась заключительная часть *Agnus Dei*¹² [13]. На самом деле это не совсем так. Изначально *Agnus* и являлся собственно причастным песнопением, а точнее *sub distributionem*. При этом в зависимости от числа причастников *Agnus die, qui tollis peccata mundi / miserere nobis* пели, пока все не причастятся, после чего один раз пелась заключительная аккламация *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi / dona nobis pacem*. Такая практика просуществовала до XII в., после чего *Agnus* в трехчастной форме окончательно закрепился за преломлением Даров¹³ [15, с. 60]. В органной мессе Н. де Гриньи содержится *Dialogue ... pour la Communion*¹⁴ [16, с. 51]. В XIX—XX веках от музыки к причащению ожидается то, что лучше всего выражено в пояснениях к чину Мессы эпохи каролингов: «...чтобы нежная мелодия касалась слуха верных, чтобы они при этих звуках меньше предавались праздным размышлениям, а сердца их обращались бы к любви Того, Кого они принимают»¹⁵ [13, с. 489]. В современном Богослужении именно Причащение верных является тем моментом в Литургии, где может звучать продолжительное органное произведение. Если после Причащения верных предусмотрено благодарственное песнопение, то таким органным произведением может быть хоральная прелюдия (или импровизация) на тему этого песнопения.

Органная постлюдия в конце Божественной Литургии происходит из альтернативной практики, а именно — из ответа *Deo gratias* на аккламацию

¹⁰ Ср. органные мессы Резона, Куперена, Гриньи, Ле Бера, в *Archives des Mahres de l'Orgue*, изд. A. Guilmant, Paris und Mainz 1898—1914. С. 20, 46.

¹¹ G. Diruta. *Transsilvano*, Venezia 1593 und 1609; Faks.-Neudruck, Bologna 1969, Seconda Parte, Libro Quarto, S. 22: «Nel principio delli divini Uffici l'Organista deve sonare tutto il ripieno dell'Organo e anco nel fine». С. 53, 67, 78.

¹² Там же. С. 493.

¹³ Chr. Albrecht *Einführung in die Liturgik*, Evangelische Verlaganstalt GmbH Berlin 1965, 3.verb.Auflage 1983, с. 60.

¹⁴ N. de Grigny, *Premier Livre d'Orgue*, изд. N. Dufourcq и N. Pierront, Paris 1953, с. 51.

¹⁵ Цитата по Jungmann, с. 489.

отпуста *Ite missa est*, которую возглашал предстоятель или диакон. Изначально ответ на эту аккламацию был делом всего прихода, затем его взяли на себя хор и группа солистов, а с появлением альтернативной практики — и орган соло¹. Органная версия ответа *Deo gratias* регулярно встречается в органных мессах французских композиторов XVII–XVIII веков [11] и даже у Боэли в начале второй трети XIX века [18, с. 20]. Так как обычно *ite missa est* пелось на ту же мелодию, что и первое *Kyrie*, задача музыкальной обработки его *cantus firmus* представляет собой возвращение к музыке начала Мессы, превращая ее в замкнутый цикл. Фасоло ограничивается указанием: «*Deo gratias ut in primo Kyrie*» [10, с. 53, 67, 80]. В соответствии с *Saeremoniale Episcoporum*² постлюдия сопровождала торжественный выход епископа, делаясь процессионной музыкой, исполнявшейся на *Plenum*. Так как вместо *Ite missa est* (особенно в сфере влияния галликанской литургии могла также использоваться аккламация *Benedicamus Domino* (Благословим Господа) [13, с. 538], то постлюдия, как и вся «свободная» органная музыка в Литургии может толковаться как *sacrificium laudis*³.

Сравнительный анализ ранних свидетельств об органной музыке в Литургии в XVI веке с мессой на Пятидесятницу О. Мессиана (1950) в свете *Vaticanum II* обнаруживает в общих чертах⁴ преемственность традиции. В тех местах литургического действия, где речь идет не о самом Слове, органная музыка может заменить собой песнопение, а будучи

бессловесным «комментарием» к Литургии, даже обрести по сравнению с песнопениями более высокий статус.

IV

К инструментальной музыке, не поддающейся вербальному осмыслению, Церковь на ранней стадии и на протяжении последнего столетия относилась скептически, если не сказать с недоверием. В начале своего пути Церкви нужно было четко отмежеваться от магического и оргиоподобных языческих культов. Так как органная музыка прочно ассоциировалась с языческими праздниками и была символом всего мирского, ей не было места в Литургии. В течение последнего столетия движение реставрации предприняло попытку представить раннюю Церковь в качестве идеала. За 1500 лет своего развития музыка прошла огромный путь и совершенно изменилась, как и восприятие и понимание музыки всем человечеством. Инструментальная музыка стала самостоятельным музыкальным языком, она следует собственным логическим законам, воздействуя на человека. В рационалистически окрашенном определительном богословии интеллектуальное сознание установило между инструментальной музыкой и Литургией непреодолимый барьер. Даже Конституция о Богослужении в ст. 112 объявляет, что хотя «музыкальная традиция всей Церкви составляет сокровище несравненной ценности», но только «священное пение, соединенное со словами, является необходимой или неотъемлемой частью торжественного богослужения» [1, Art. 112].

Разумеется, истоки органной, да и вообще инструментальной музыки следует искать в музыке вокальной [19, с. 367]. Функция органа развивается вначале в качестве сопровождения хорового пения: посредством интабуляции при замещении и посредством обработки *Cantus firmus* при реализации альтернативной практики в диалоге с группой солистов, имевшей задачу исполнения литургических песнопений. Благодаря наличию *cantus firmus* сохраняется ассоциация с содержанием текста того песнопения, исполнение которого взял на себя орган. Орган не мог ограничиться простым исполнением григорианского песнопения, но должен был обратиться к своим специфическим средствам выразительности — контрапунктическому парафразированию хоральной мелодии. С начала XVI в. связанная с обработкой *cantus firmus* органная музыка переживает бурный расцвет, дающий повод Апелю

¹ Сравни [17, с. 80]: «Prima si deue suonar à tutte le intonazioni il ripieno. . . Così nel finire al Deo gratias con toccate, & con il pedale». По Антеньяти главная задача органиста состояла в том, чтобы «на хоровое песнопение, равно как и на фигуральную музыку ответить конгруэнтной формулой в правильной тональности».

² *Saeremoniale Episcoporum*, 1886 Edition (PDF) (2006). *Saeremoniale Episcoporum*, 1752 Edition (PDF) (2006). *Saeremoniale Episcoporum*, 1948 Edition (PDF) (2015).

³ Жертвы хвалы ср. «Numquam exinde omisit Ecclesia quin in unum conveniret ad pasdiale mysterium celebrandum: . . . et simul gratias agendo . . . in laudem gloriae eius. . .» (С того времени Церковь никогда не переставала собираться для совершения Пасхальной Тайны . . . в похвалу славы Его) [1; 6].

⁴ С того времени, как в соответствии со 2-й инструкцией *Canon Missae* может также произноситься вслух, необходимость в музыке на вознесение Даров отпала. Сравни Инструкцию о священной музыке ст. 64: Всякий музыкальный инструмент должен молчать, когда священником или служителем произносятся в полный голос принадлежащие им тексты.

констатировать, что «литургическая музыка, родившаяся и выросшая под сенью Вселенской Католической и Апостольской Церкви в XVI столетии, образует фундамент, на который опирается блестящее развитие органного хора (у разного рода схизматиков) в эпоху барокко. Здесь родились и получили развитие многие из тех методов и форм, которые затем нашли свое применение в творчестве таких мастеров, как Шайдт, Гундер, Любек, Букстехуде, Бем, Штеффенс, Брунс и Бах» [14, с. 77]. Практика литургического музицирования нашла свое отражение и в постановлениях об органной игре в 28-й главе 1-й книги *Saeremoniale Episcoporum* 1600 года [4, с. 163]. Там органная музыка рассматривается в качестве составной части Божественной Литургии, и это кажется тем более удивительным, когда в обсуждении на сессиях Триденстского Собора особые требования были предъявлены именно к ясности текста [20, с. 108–117] в виде условия, что «всякий раз, когда орган замещает пение, или чередуется с ним... кто-либо из хора должен достаточно громко рецитировать тот текст, который заместил орган» [4, с. 164]. Рационализм и просвещение начали оспаривать «языковой характер» органной музыки. В свободной композиции версетов (небольшие пьесы для органа) произошел отказ от связи с *cantus firmus*. Под воздействием все более утверждавшейся в богословии диктатуре *ratio*, признававшей роль литургического текста только в случае произнесения его литургом, альтернативная практика (обычай замены хорового или общинного пения одной или нескольких строф хора сольной игрой на органе) утратила свои позиции и в конце концов была совершенно утрачена. Однако, воспоминание о ней сохранилось в некоторых парижских церквях вплоть до новейшего времени. В опубликованном в 1925 году *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue* Дюпре описывает две предназначенные для импровизации в рамках Литургии формы — версет и «*Cantilène accompagnée*». Последняя, по словам Дюпре, очень похожа на колорированный хорал. Обычно она опирается на песнопение мелизмами — *Graduale* или *Alleluia*. Средневековая мелодия используется полностью — с сохранением ритмического рисунка — включая и цезуры. Это произведение должно исполняться именно в том месте

Литургии, где должно было петься оригинальное песнопение [21, с. 134]. Такое литургическое произведение в 1960 г. сочинил О. Мессиа́н — «Версет на аллилуйя для праздника освящения церкви», в котором грегорианская мелодия *Alleluia*, хотя и не цитируется точно, но все же сохраняется мелодика и ритмика его неум, экспрессивно расширяется в интервалах, фрагментарно обрамляется переливчатыми аккордами регистра *Voix celeste* и предстает как бы в комбинации с пением дрозда.

Интеллектуальное богословие игнорирует тот факт, что музыка и без текста способна затрагивать такие глубины человеческого естества, вызывая резонанс тончайших струн его души, помогая ей обратиться к Творцу.

Эмоциональная составляющая была опорой и в более ранних образцах христианской музыки. Юбилею, мелизматический распев заключительного слога, лишенный текстовой составляющей, блаженный Августин определяет актуальным для всего Средневековья образом в качестве «*sonus quidam ...significans cog parturire quod dicere non potest*» (определенного звука, живущего в самом сердце, когда говорение невозможно), поясняя: «Юбилея — отсутствие слов, это песнопение радости без слов, голос сердца, источающего радость, выражающий только то, что это сердце чувствует, не вдаваясь в смысл самого переживания. Радость настолько переполняет человека, что он не в силах ее вербализовать» [22, с. 28]. Так музыка сама превращается в литургическое действие, сама становится Литургией [23, с. 39]. Почему же органное соло не может и сегодня заместить собой *Graduale* и *Alleluia*? В этом отношении литургии еще предстоит найти путь возврата к древней музыкальной традиции Церкви, предоставляя верным возможность для медитации при помощи музыки, которая, будучи освобождена от рационалистической функциональности, волеется в медитативную тишину, приближая слушателя ко всему тому, что «не может быть ни разгадано, ни окончательно понято» [24, с. 11].

Для удобства восприятия эволюция литургических функций органа представлена в виде сравнительного обзора органной музыки в святой Мессе в нижеследующей таблице.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В СВЯТОЙ МЕССЕ			
Фрескобаьди <i>Fiori Musicali</i> 1635	Фасоло <i>Annuale</i> 1645	Мессиян <i>Messe de la pentecôte</i> 1950	Musicam sacram 1967
Toccata avanti la Messa	Primum Kyrie	Entrée	Прелюдия перед началом Мессы
Cancon dopo l'Epistola	Brevis modulatio post Epistolam		
Ricercar dopo il Credo	Gravis modulatio pro offertorio	II Offertoire	Приготовление Даров
Toccata per l'elevatione	Elevatio	III Consécration	
Canzone post il Comune	Brevis modulatio post Agnus Dei	IV Communion	Причащение
Canzone	Deo gratias ut in primo Kyrie	V Sortie	Постлюдия

Список литературы:

1. Concilium Vaticanum Secundum: Sacrosanctum Concilium (=SC) Конституция о Священной Литургии «Sacrosanctum Concilium» онлайн-версия на сайте Святейшего Престола. URL: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html.
2. Rahner Karl. Schriften zur Theologie. T. I–XVI, Einsiedeln 1958.
3. Musch H. Die Orgel in der Alternativ-Praxis, Musica Sacra XCII, 1972.
4. Walter R. Beziehungen zwischen süddeutscher und italienischer Orgelkunst vom Tridentinischen Konzil bis zum Ausgang des Barock, in: Acta Organologica V, Berlin, 1971.
5. Inter oecumenici. URL: [http://www.kathpedia.com/index.php?title=Inter_oecumenici_\(Wortlaut\)#Der_Platz_f.C3.BCr_Schola_und_Orgel](http://www.kathpedia.com/index.php?title=Inter_oecumenici_(Wortlaut)#Der_Platz_f.C3.BCr_Schola_und_Orgel).
6. Reichling A. Orgelspiel und Liturgie, Musik und Altar XIX, 1967.
7. Musicam sacram. Наставление Совета по осуществлению Конституции о священной Литургии и Священной Конгрегации обрядов «О музыке в богослужении» от 05.03.1967 ст. 65, русский текст по <https://sib-catholic.ru/musicam-sacram-o-muzyike-v-bogosluzhenii>.
8. Musch H. Der Orgelbegleitsatz zum Kirchenlied, Musica Sacra XCIII, 1973, Nr. 6.
9. Frescobaldi G. Orgel- und Klavierwerke, 5 Bde., hg. v. P. Pidoux, Kassel und Basel, 1954, Bd. V.
10. Fasolo G. B. Annuale, hrsg. v. R. Walter, Heidelberg 1964.
11. Guilmant A. Archives des Matres de l'Orgue, Paris und Mainz 1898–1914.
12. Diruta G. Transsilvano, Venezia 1593 und 1609; Faks.-Neudruck, Bologna 1969, Seconda Parte, Libro Quarto.
13. Jungmann J. A. Missarum Sollemnia, 2 Bde., Freiburg, 1952.
14. Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel und Basel, 1967.
15. Albrecht Christoph. Einführung in die Liturgik, Evangelische Verlaganstalt GmbH Berlin 1965, 3.verb. Auflage 1983.
16. Grigny N. de. Premier Livre d'Orgue, изд. N. Dufourg и N. Pierront, Paris, 1953.
17. Antegnati C. L'Arte Organica, Brescia 1608; Новое издание с немецким переводом у R. Lunelli, Mainz, 2 1958.
18. Boely A. P. F. Pièces d'Orgue pour le Service liturgique, изд. A. Gastoué и N. Dufourg, 2Bde, Paris, 1958.
19. Tagliavini L. F. Orgel und Orgelmusik, Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hrsg. v. G. Feilerer, 2Bde., Kassel und Basel 1972, Bd. I.
20. Beck H. Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XLVIII, 1964.
21. M. Dupré, Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue, Paris 1925.
22. Gelineau J. Die Musik im christlichen Gottesdienst, Regensburg, 1965.
23. Lengelin E. Institutio Generaalis Missalis Romani, Münster 1970.
24. Bruhn Siglind. Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen «Visions de l'Amen» und «Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus». Edition Gorz, Waldkirch 2006.